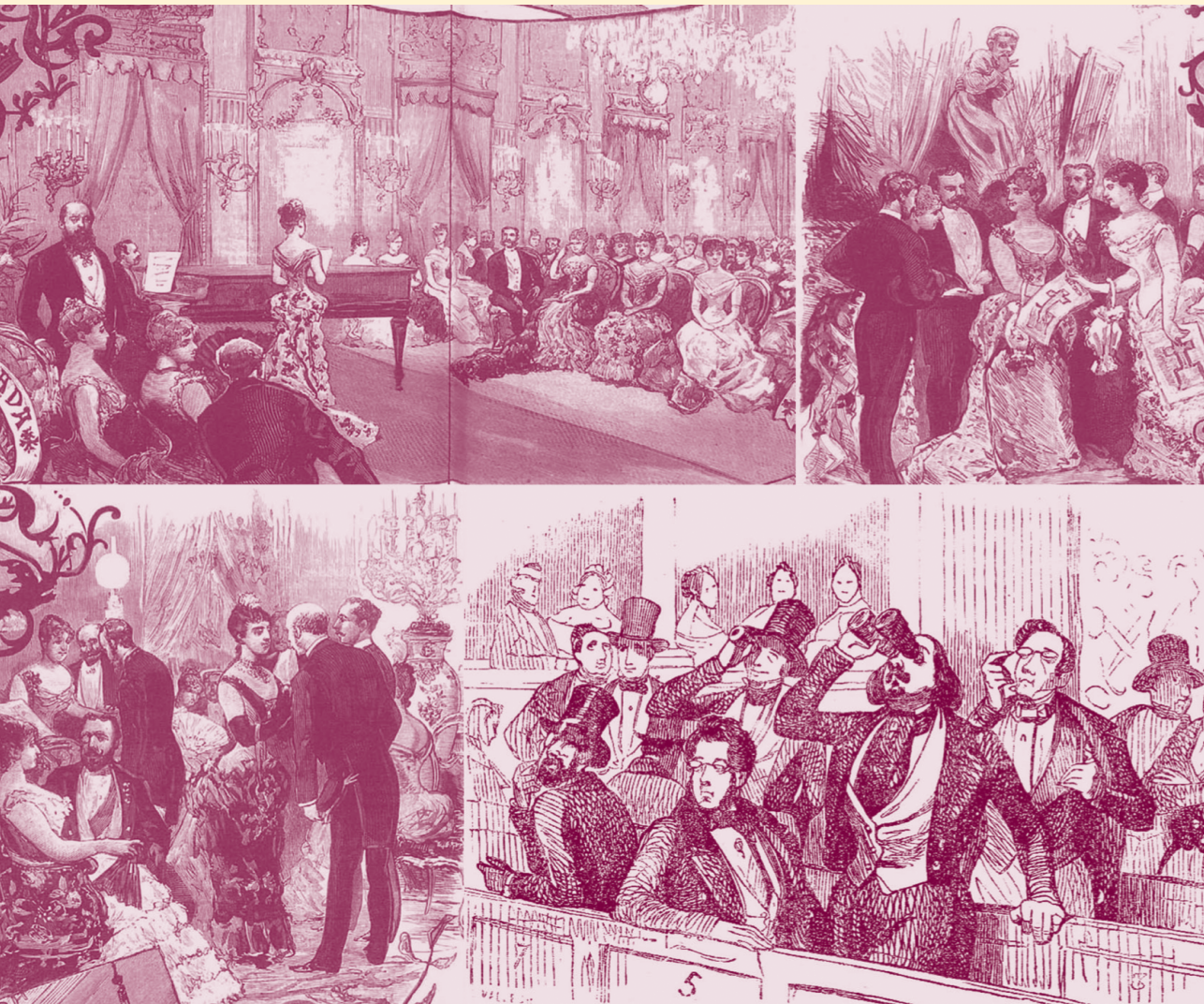


Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales



Nuria Blanco Álvarez
María Encina Cortizo
Ramón Sobrino Sánchez
(Editores)

Microhistoria de la música española
(1839-1939): sociedades musicales

Hispanic Music Series
ERASMUSH Group
University of Oviedo
Spain

Comité editorial

María Encina Cortizo
Ramón Sobrino
Francesc Cortés
Francisco Giménez
José Ignacio Suárez García
Miriam Perandones
Gloria A. Rodríguez Lorenzo

Consejo editorial

María Encina Cortizo
Ramón Sobrino
Emilio Casares
Matilde Olarte
Yvan Nommick
Jean-Marc Chauvel
John Griffiths
Fulvia Morabito
Consuelo Carredano
Rogelio Álvarez Meneses

Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales

Nuria Blanco Álvarez

María Encina Cortizo

Ramón Sobrino

(Editores)

Hispanic Music Series, 3



Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.



Usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, bajo las condiciones siguientes:



Reconocimiento – Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el licenciador:
Editores: Nuria Blanco Álvarez, María Encina Cortizo, Ramón Sobrino Sánchez (2020) *Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales*. Colección Hispanic Music Series, 3.
Universidad de Oviedo.

La autoría de cualquier artículo o texto utilizado del libro deberá ser reconocida complementariamente.



No comercial – No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



Sin obras derivadas – No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

© 2020 Universidad de Oviedo

© Los autores

Algunos derechos reservados. Esta obra ha sido editada bajo una licencia Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons.

Se requiere autorización expresa de los titulares de los derechos para cualquier uso no expresamente previsto en dicha licencia. La ausencia de dicha autorización puede ser constitutiva de delito y está sujeta a responsabilidad.

Consulte las condiciones de la licencia en: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

Esta publicación ha sido financiada gracias a los proyectos de I+D+i desarrollados por el Grupo de Investigación ERASMUSH de la Universidad de Oviedo “Microhistoria de la música española contemporánea: ciudades, teatros, repertorios, instituciones y músicos”, MICINN-HAR2015-69931-C3-3-P y “Microhistoria de la música española contemporánea: periferias internacionales en diálogo”, PGC2018-098986-B-C32.

Universidad de Oviedo
Edificio de Servicios - Campus de Humanidades
33011 Oviedo - Asturias
985 10 95 03 / 985 10 59 56
servipub@uniovi.es
<https://publicaciones.uniovi.es/>

I.S.B.N.: 978-84-17445-92-8
DL AS 1304-2020



ÍNDICE

Presentación del volumen NURIA BLANCO ÁLVAREZ, MARÍA ENCINA CORTIZO Y RAMÓN SOBRINO	9
1. ASOCIACIONISMO MUSICAL URBANO EN LA ESPAÑA ISABELINA: NUEVAS APORTACIONES	
MARÍA ENCINA CORTIZO: Sociedades artísticas y empresas teatrales en el Madrid de los años cuarenta: Basili y Salas en el origen de las sociedades «El Porvenir artístico» y «La España Musical» en 1847	15
RAMÓN SOBRINO SÁNCHEZ: «Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...». Reescribiendo la historia y la intrahistoria de los Conciertos Sacros dirigidos por Barbieri en Madrid en 1859	57
ALICIA DAUFÍ: Entre la <i>Patacada</i> y la Lonja. Una aproximación hemerográfica al fenómeno de los bailes de máscaras de Barcelona entre 1836 y 1846	133
FRANCESC CORTÉS: «Debiendo proveerse la plaza de conserje de este Teatro»: avatares del G. T. Liceo, desde la buhardilla de Pío del Castillo (1862-1883)	145
JOSEP JOAQUIM ESTEVE: «Tributamos los mayores elogios a que verdaderamente se hicieron dignos»: el asociacionismo burgués como dinamizador de la vida musical y lírica de Palma a mediados del siglo XIX.....	165
2. NUEVOS EJEMPLOS ASOCIATIVOS EN ESPAÑA: DE LA RESTAURACIÓN AL SIGLO XX	
ADRIANA GARCÍA: El <i>Centro Artístico-Literario</i> y la ópera española (1871-1874)	185
BEATRIZ GARCÍA ÁLVAREZ DE LA VILLA: Asociacionismo en el Madrid de la década de 1880: la Sociedad del Instituto Filarmónico y el Círculo Artístico Literario.....	197
NURIA BLANCO ÁLVAREZ: La Unión Artístico-Musical en manos de Manuel Fernández Caballero. El verano de 1882	215

JONATHAN MALLADA ÁLVAREZ: Hacia la consagración de «La catedral del Género Chico»: La sociedad Arregui-Aruej en el teatro Apolo de Madrid	233
MARGARITA PEARCE PÉREZ Y M ^a ANTONIA VIRGILI BLANQUET: La música en las asociaciones haba- neras durante la segunda mitad del siglo XIX	245
ANDREA GARCÍA ALCANTARILLA: Las sociedades de Barcelona (1872-1928): un impulso deci- sivo al Trío con piano	257
ALBERTO VEINTIMILLA BONET: Antonio Romero y Andía: asociacionismo con fines sociales y comerciales en el siglo XIX.....	275
IRENE GUADAMURO: Las Galerías lírico-dramáticas (1879-1901): el negocio de la propiedad intelectual antes de la Sociedad de Autores Españoles.....	297
CONSUELO PÉREZ COLODRERO: Microhistoria de la Música Andaluza: aproximación a la acti- vidad musical en Andújar a través del semanario <i>El Guadalquivir</i> (1907-1917).....	309
ANTONIO SORIA: Una mirada a Maurice Ravel (1875-1937) allende las rodillas, desde la Sociedad Filarmónica de Oviedo, en el centenario de Claude Debussy (1862-1918).....	321
JULIA M ^a MARTÍNEZ-LOMBÓ TESTA: <i>Unión Radio</i> como altavoz para la difusión del repertorio de consumo de Evaristo Fernández Blanco	333

3. BANDAS, SOCIEDADES CORALES Y ORFEONES

DAVID MUÑOZ VELÁZQUEZ: Milicia Nacional y educación musical: la Banda de Música de Toro (1850-1890)	347
JOAN CARLES GOMIS CORELL Y MIGUEL ÁNGEL NAVARRO GIMENO: La «finalidad de educación vul- garizadora» de las sociedades musicales valencianas. La Banda Primitiva de Liria (Va- lencia) y la difusión del sinfonismo europeo a finales del siglo XIX y principios del XX...	355
JOSÉ RAMÓN VIDAL PEREIRA: La Banda-Municipal de Música de Mieres, desde sus inicios has- ta 1931	383
ALBERTO CANCELTA: El Orfeón <i>El Eco</i> (1882-1940). Organización y estructura económica ...	399
JOSÉ ÁNGEL PRADO: Las Sociedades de <i>Cultura e Higiene</i> y los <i>Ateneos</i> como generadores de actividad musical en Asturias durante el primer tercio del s. XX: el caso de los coros <i>Arte y Trabajo y Armonías de la Quintana</i>	409

ASOCIACIONISMO EN EL MADRID DE LA DÉCADA DE 1880: LA SOCIEDAD DEL INSTITUTO FILARMÓNICO (1883) Y EL CÍRCULO ARTÍSTICO LITERARIO (1886)

BEATRIZ GARCÍA ÁLVAREZ DE LA VILLA
Doctora por la Universidad de Oviedo

RESUMEN

En la década de 1880, surgen dos importantes sociedades que tuvieron una fuerte impronta en Madrid y cuya actividad está relacionada con el teatro musical. Nos referimos a la Sociedad del Instituto Filarmónico (1883) y al Círculo Artístico Literario (1886), presididos por el conde de Morphy y José Echegaray, respectivamente. La primera ha sido estudiada anteriormente, por lo que nos remitimos en este trabajo a subrayar algunos aspectos de interés, en relación a su papel en el establecimiento de la ópera española y en la defensa de un arte "elevado"; mientras que la segunda, el Círculo Artístico Literario, es objeto de un mayor estudio, en referencia a su formación y etapas, su implicación con el Género Chico y su defensa de los derechos de autor. La comparación de ambas entidades nos permite aproximarnos a su posicionamiento en la controversia suscitada entre espiritualismo y realismo, de especial intensidad en la década de los ochenta, debido al impacto que las corrientes realistas tuvieron en el teatro español. Por último, mostramos la presencia de Tomás Bretón en ambas entidades donde, en medio de la polémica de su ópera *Los amantes de Teruel*, obtendría los apoyos necesarios para su estreno y clamoroso éxito en el Teatro Real, en febrero de 1889.

PALABRAS CLAVE: ópera, Género Chico, Sociedad del Instituto Filarmónico, Círculo Artístico Literario, realismo, espiritualismo, conde de Morphy, José Echegaray, Tomás Bretón.

ABSTRACT

In the decade of the 1880s, two influential societies engaged in activities related to musical theatre make their appearance in Madrid. We refer to the Sociedad del Instituto Filarmónico (1883) and the Círculo Artístico Literario (1886), presided by the count of Morphy and José Echegaray, respectively. As the first has been studied previously, we limit ourselves to underscore some aspects of interest relative to the establishment of Spanish Opera and the defense of an elevated art, whereas the second, the Círculo Artístico Literario, is the subject of more profound study with reference to its training and learning stages, its involvement in the 'Género Chico' and its defense of author's rights. The comparison of both entities allows an approximation to their position towards the controversy between spiritualism and realism, particularly intense in the decade of the eighties due to the impact of the realists in Spanish theatre. Finally, we show the presence of Tomás Bretón in both Societies who, in the middle of the polemic about his opera *Los Amantes de Teruel*, would obtain the necessary support for its debut with resounding success in the Teatro Real, in February 1889.

KEYWORDS: Opera, Género Chico, Sociedad del Instituto Filarmónico, Círculo Artístico Literario, Realism, Spiritualism, Count of Morphy, José Echegaray, Tomás Bretón.

1. Una aproximación a la década de 1880

Con la Restauración borbónica, se inicia un periodo de estabilidad política en España, que contribuirá al incremento de las actividades culturales y del asociacionismo¹. Las encuestas llevadas a cabo por la Dirección General de Seguridad en 1887, muestran el crecimiento asociativo en la década de los ochenta en más de una cuarta parte, destacándose la capacidad asociativa del Círculo de Recreo frente a otro tipo de sociedades². Durante estos años, los músicos aumentarán su presencia en asociaciones y sociedades, que propician la creación de un ambiente adecuado para el desarrollo de sus obras y desde donde contribuyen a la difusión de la música. Un hecho destacado es la entrada en 1884 de la música, dentro de la Sección de Bellas Artes del Ateneo de Madrid, contribuyendo de esta manera a su reconocimiento como ciencia y arte, gracias a las numerosas conferencias y actividades musicales llevada a cabo en su salón³. Asimismo, en Madrid proliferan otros espacios donde los músicos están presentes, entre otros, el Círculo de Bellas Artes (1880), Casino de Madrid (1880), Sociedad Lírico-Dramática española (1881), Asociación de Autores, Compositores y Propietarios Dramáticos (1880), Círculo de la Unión Católica (1881)⁴, Sociedad del Instituto Filarmónico (1883) y Círculo Artístico-Literario (1886).

En la escena musical, asistimos en la década de 1880 al auge del Teatro por horas y la consolidación del Género Chico. Ambos responden a la proliferación de las obras teatrales breves orientadas hacia el entretenimiento y la diversión, muy del gusto del público, cuya finalidad era crear un modelo para el consumo inmediato, orientado a la cultura de masas⁵. Justamente este auge del género breve en un solo acto trae consigo la crisis de la zarzuela grande, motivando que los compositores vuelvan a plantearse la cuestión de la ópera nacional⁶. Así, surgen a partir de 1885 las reuniones en el marco de la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos⁷ y la larga polémica por el estreno de *Los amantes de Teruel* de Tomás Bretón⁸.

¹ Véanse María Encina Cortizo, Ramón Sobrino: "Asociacionismo musical en España", *Sociedades musicales en España. Siglos XIX y XX*, Madrid, Fundación Autor, 2001, fpp. 11-16; en la misma revista, Celsa Alonso: "Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas", *Sociedades...*, pp. 17-40.

² Sobre un total de 3108 sociedades censadas en España en 1887, 1658 corresponden a sociedades de recreo, más de la quinta parte a sociedades mutualistas, 142 a sociedades instructivas, 52 a sociedades literarias y científicas, 49 a sociedades "protectoras de música" y 11 a artísticas. Véanse Juan-Louis Guereña: "Fuentes para la historia de la sociabilidad en la España Contemporánea", *Estudios de Historia Social*, nº 50-51, Madrid, Instituto de Estudios Laborales y de la Seguridad Social, 1989, pp. 282-287; Juan-Louis Guereña: "La sociabilidad en la España Contemporánea", *Sociabilidad fin de siglo: espacios asociativos en torno a 1898*, Isidro Sánchez Sánchez, Rafael Villena Espinosa (coord.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 14-43.

³ Beatriz García Álvarez de la Villa: "Regeneracionismo musical en el Ateneo de Madrid bajo la presidencia del Conde de Morphy (1886-1895)", *Revista de Musicología*, v. XL, nº 2, 2017, pp. 449-487.

⁴ El Círculo se inaugura con una velada musical y literaria a cargo de Monasterio, Sánchez de Castro y Menéndez Pelayo. *La Correspondencia de España*, 21-IV-1881, p. 2.

⁵ Se consideran tres periodos en la historia del Género Chico. Primer periodo inicial (1880-90), segundo periodo de plenitud (1890-1900) y tercer periodo, a partir de 1900, de decadencia. Véase Emilio Casares: "La música del siglo XIX. Conceptos fundamentales", *La música española en el siglo XIX*, Emilio Casares Rodicio, Celsa Alonso González (coords.), Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, p. 85.

⁶ Véase Emilio Casares Rodicio: "Zarzuela", *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, Emilio Casares Rodicio (dir.), vol. 2, Madrid, ICCMU, 2003, pp. 1017-1037.

⁷ A las que asisten Barbieri, Serrano, Chapí, Grajal, Brull, Hernando y Bretón. Véase Emilio Casares Rodicio: *Francisco Asenjo Barbieri. I. El hombre y el creador*, Madrid, ICCMU, 1994, pp. 377-379.

⁸ Sobre el asunto véase Víctor Sánchez Sánchez: *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*, Madrid, ICCMU, 2002, pp. 125-158.

La fuerte presencia del género breve en los teatros de Madrid agudiza las tensiones entre espiritualismo y realismo⁹, que tendrán su reflejo en los discursos académicos y en la crítica discursiva del conde de Morphy y José Echegaray, a la que no serán ajenas las dos sociedades por ellos presididas y objeto de este artículo: la Sociedad del Instituto Filarmónico y el Círculo Artístico-Literario, respectivamente. Desde una perspectiva de la microsociología nos acercamos a las figuras protagonistas de estas dos sociedades, estudiamos la influencia de su pensamiento en la formación del gusto social y en la proyección que ambas sociedades tuvieron en el escenario musical de la época, con el cultivo de determinadas prácticas musicales.

2. Fundación de la Sociedad del Instituto Filarmónico y el conde de Morphy

El Instituto Filarmónico, fundado en Madrid en diciembre de 1883 constituye una de las primeras sociedades cooperativas en Madrid, organizadas durante la Restauración borbónica que busca la unión de los músicos para hacer posible no sólo un proyecto educativo, sino también la regeneración del panorama musical nacional, con el cultivo del arte “elevado”. Ubicado en la calle Esperteros, número 3, contó con más de ochenta socios que contribuyeron con sus cuotas a dar vida a un proyecto regeneracionista. Bajo la presidencia del conde de Morphy, la entidad –que hemos estudiado en un artículo anterior¹⁰– se alzaba como un referente a imitación de otros modelos europeos, con el propósito de extender la música a todas las clases sociales, promoviendo la lucha por el arte nacional y la defensa de la ópera española. Transitaría así por un camino arduo y difícil en el que se aspira a que el “centro docente forme época en la historia del Arte músico-español”, gracias a “los consejos de nuestro digno presidente que tantísimo amor tiene a la Institución”¹¹. Lo cierto es que la Sociedad del Instituto Filarmónico se desarrolla bajo el estímulo y la influencia del conde de Morphy, quien se sintió atraído, como otros intelectuales de su época, por las ideas que en torno al arte circulaban por Europa. Sus frecuentes viajes y años en el exilio le convirtieron en observador y conocedor privilegiado de las principales instituciones educativas y tendencias musicales de su tiempo¹². Su relevancia en el campo de la estética es señalada por Tomás Bretón con estas palabras: “Sus discursos del Ateneo, en donde presidió algunos años la sección de música, de la Academia, y los numerosos artículos que publicó, pueden formar un verdadero tratado o guía de estética musical principalmente, de inapreciable valor”¹³.

⁹ Sobre estas corrientes de pensamiento o actitudes ideológicas resulta de interés Yvan Lissorgues, Gonzalo Sobejano (coords.): *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX: idealismo, positivismo, espiritualismo*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998. También el estudio desarrollado en Beatriz García Álvarez de la Villa: *Vida, pensamiento y obra de Guillermo Morphy, el conde de Morphy (1836-1899). Su contribución a la música española en el siglo XIX*, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2019, pp. 227-243.

¹⁰ Beatriz García Álvarez de la Villa: “El Instituto Filarmónico del Conde de Morphy y su escuela de canto en el establecimiento del drama lírico nacional”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 29, enero-diciembre 2016, pp. 81-109. Sobre el Instituto Filarmónico, véase también la sección correspondiente de la tesis doctoral de Beatriz Alonso Pérez-Ávila *El compositor Emilio Serrano y Ruiz (1850-1939): Su compromiso regeneracionista con las instituciones del Madrid coetáneo. Estudio analítico de su producción instrumental y sinfónica*, defendida en la Universidad de Oviedo en 2015.

¹¹ *Instituto Filarmónico. Memoria presentada por la Junta directiva, 1884-1885*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1885, p. 8.

¹² Una semblanza general sobre el mismo puede consultarse en Ramón Sobrino: “El Conde de Morphy (1836-1899), protagonista musical de una época. Epistolarios a Albéniz y Pedrell”, *Cuadernos de música iberoamericana*, vol.7, 1999, pp. 61-102.

¹³ Tomás Bretón: “Homenaje a un artista”, *El Heraldo de Madrid*, 1-IX-1899, p. 1.

El ideal del conde de Morphy era establecer la ópera española en nuestro país, motivo por el que en 1871 publica un artículo de fondo titulado "De la ópera española" en *La Ilustración Española y Americana*, donde por primera vez se dan una serie de proposiciones respecto al texto y la música adecuados al drama lírico nacional, que sirvieran de guía a los jóvenes artistas españoles¹⁴. Al contrario que Barbieri, Morphy consideraba que la ópera no podía surgir de la zarzuela y defendía un modelo más internacional o universal que, sin desvincularse de nuestra tradición, se revitalizara con la influencia del estilo moderno. En línea con el Romanticismo historicista alemán de Schlegel y Böhl de Faber¹⁵, defiende que el arte nacional es "hijo de la tradición, alimentado por el recuerdo de las glorias pasadas, por la poesía de la religión y de la familia, por el sentimiento común de un mismo pasado y de un mismo porvenir"¹⁶. Asimismo, considera que podían servir de inspiración al compositor obras dramáticas tanto del periodo áureo como del romanticismo, como *La vida es sueño* (1635) de Calderón, *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835) del duque de Rivas, *La locura de amor* (1855) de Tamayo y Baus o *Los amantes de Teruel* (1837) de Hartzzenbusch.

También en su discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, encontramos otras ideas de importancia para entender su concepto sobre el arte. Morphy defiende la superioridad de la doctrina espiritualista, como fuerza que vendría a regenerar el panorama artístico, haciendo brotar de la inspiración obras inmortales "que resisten a los cambios de opinión y a los veleidosos caprichos de la moda"¹⁷. Considera que el arte es sagrado y su finalidad es la expresión de lo bello, sin embargo, señala que "el elemento moral e intelectual y el sentimiento subjetivo del artista"¹⁸ se encuentran en la base de la belleza. En medio de la controversia con el realismo, acepta las obras en las que el artista, siguiendo la tendencia naturalista, escoge modelos prescindiendo "de los detalles de exagerado realismo"¹⁹.

Sobre los nuevos géneros de moda, se pronuncia en un discurso en el Ateneo de Madrid, dedicado al arte español, donde se lamenta del perjuicio de los «días o turnos de moda»²⁰ sobre nuestro teatro. Solo en España, insistía, la sociedad aparecía "esclavizada por el omnipotente y ridículo cetro de la moda"²¹ y el artista se veía obligado a "prostituir su inspiración o su ideal"²². Por el contrario, en otros países, "tienen vida propia el arte y las industrias artísticas, y llevan su benéfica influencia a las clases más modestas que viven en la misma atmósfera intelectual que los po-

¹⁴ Sobre sus ideas en relación al establecimiento de la ópera española véase Beatriz García Álvarez de la Villa: "Actividad y crítica musical de Guillermo Morphy durante la Restauración borbónica: su modelo de drama lírico nacional", *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, vol. 5, nº 2, 2020, pp. 1-29.

¹⁵ Sobre el impacto del Romanticismo historicista alemán en España resulta de interés el trabajo de Derek Flitter: *Teoría y crítica del romanticismo español*, Madrid, Ediciones Akal, 2015.

¹⁶ Guillermo Morphy: "De la ópera española", *La Ilustración Española y Americana*, año XV, nº XV, 25-V-1871, pp. 1-3.

¹⁷ Guillermo Morphy: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Guillermo Morphy y Ferriz de Guzmán, Conde de Morphy, el día 18 de diciembre de 1892*, Madrid, Imp. de Manuel Tello, 1892, Sección III: "Naturaleza y medios de expresión de la música, unidad del arte", p. 12.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 12-13.

¹⁹ Guillermo Morphy: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, p. 14.

²⁰ Guillermo Morphy: "El arte español en general y particularmente nuestras artes suntuarias", *Discurso leído en la apertura de la Sección de Bellas Artes del Ateneo Científico y Literario de Madrid por el Sr. conde de Morphy*, Madrid, Imp. y Fund. de Manuel Tello, 1886, p. 46. Sobre este discurso vid. B. García Álvarez de la Villa, "Regeneracionismo musical en el Ateneo de Madrid...", pp. 456-460.

²¹ G. Morphy, "El arte español en general...", p. 55.

²² *Ibidem*, p. 55.

derosos²³. Considera que en España existen compositores capaces de crear un género “elevado” como la ópera, que debe ser la consecuencia lógica del desarrollo de la cultura musical en nuestro país. Sin embargo, ante la falta de apoyo del público, la prensa y el Gobierno²⁴, insiste en la necesidad de unir esfuerzos para ilustrar la opinión.

2. 1. Prácticas musicales. Sinergia

Morphy junto a los compositores Tomás Bretón²⁵ y Emilio Serrano y Ruiz²⁶ trataron de generar una opinión favorable hacia el establecimiento de la ópera nacional y el cultivo del arte que ellos consideraban más elevado en España, desde los banquetes en *Los dos cisnes* y en *La Perla*, a los que asistían socios del Instituto Filarmónico y la prensa invitada. También la Sociedad del Instituto Filarmónico rindió homenaje a los compositores españoles que respaldaban el drama lírico español. En este sentido, *La Correspondencia de España* recoge la noticia del banquete celebrado en 1884, en homenaje a Apolinar Brull por el éxito de *Guldnará*²⁷, ópera en un acto, en el Teatro Apolo. Más tarde, en 1889, *El Imparcial* nos informa del banquete presidido por Morphy para festejar el clamoroso éxito de *Los amantes de Teruel* de Tomás Bretón en el Teatro Real, tras cuatro años de lucha (véase Ilustración 1). En la reunión, a la que asistían Arbós, Albéniz, Esteban Gómez, Marqués de Bogaraya y Conde de Peñalver, en su brindis, Morphy se refería a la existencia de “elementos suficientes para colocarnos en el arte divino a la altura que ocupamos en las demás artes” y abogaba por la creación de un teatro lírico nacional²⁸.

Por otra parte, los profesores y alumnos del Instituto Filarmónico van a contribuir al movimiento musical, impartiendo conciertos en el Salón Romero y en el Ateneo de Madrid, con una pro-



Ilustración 1. Sociidades literarias y artísticas felicitando a Tomás Bretón por el éxito de *Los amantes de Teruel*. *La Ilustración Española y Americana*, año XXXIII, nº VIII, 28-II-1889, p. 124.

²³ G. Morphy, “El arte español en general...”, p. 54.

²⁴ Para Morphy, solamente en una sociedad donde “la educación ha abierto las inteligencias a la aspiración de lo Bello en la naturaleza o en el arte” podría el artista vivir conforme a sus ideales. G. Morphy, “El arte español en general...”, p. 55.

²⁵ Morphy fue protector de Tomás Bretón e intervino para que el rey Alfonso XII le otorgara una beca de pensionado en el extranjero.

²⁶ Sobre Emilio Serrano, véanse la tesis doctoral de B. Alonso Pérez-Ávila, ya citada, defendida en 2015 en la Universidad de Oviedo, y la de Emilio Fernández Álvarez, *Emilio Serrano y el ideal de la Ópera española (1850-1939)*, Universidad Complutense, 2015.

²⁷ *La Correspondencia de España*, 30-V-1884, p. 3.

²⁸ “En honor a Bretón”, *El Imparcial*, 17-II-1889, p. 2.

gramación variada, donde están presentes obras de maestros consagrados junto a un repertorio contemporáneo, además de presentar la creación española²⁹. En el Ateneo de Madrid, coincidiendo con la presidencia del conde de Morphy a cargo de la Sección de Bellas Artes a partir de 1886, se llevó a cabo una apuesta por el progreso, con el cultivo de géneros característicos del teatro y salón europeos: sinfonías, música vocal, obra para piano y música de cámara. Para ello contó con la colaboración de profesores y socios como Isaac Albéniz, Enrique Fernández Arbós, Emilio Serrano, Tomás Bretón, Pablo Sarasate, Pedro de Urrutia, Rafael Gálvez, Agustín Rubio, Napoleón Verger y Justo Blasco, entre otros³⁰. También los alumnos de canto ilustraron con ejemplos musicales las conferencias impartidas por Morphy sobre “La música profana del siglo XVI” (1887) y “Orígenes de la ópera” (1894)³¹. Algunos de ellos, como Bibiana Pérez, Vicente Mejía, Ignacio Tabuyo, Araceli Aponte, Amalia Paoli y Matilde de Lerma³², llegarían a integrarse en las compañías del Teatro Real contribuyendo, entre otras obras, al éxito de *Los amantes de Teruel* de Bretón.

3. Gestación del Círculo Artístico Literario de Madrid y José Echegaray

Escasos y limitados son los estudios publicados sobre una entidad, el Círculo Artístico Literario de Madrid, que en su tiempo llamó la atención de la prensa por aglutinar en pocos meses más de cuatrocientos socios, entre autores dramáticos, empresarios, actores, periodistas y músicos. En su biografía sobre Chapí, Iberní recoge noticias del Círculo en torno a 1890 y se refiere a éste como “una especie de casino o club formado por los autores dramáticos, para los ratos de ocio y sostener el pacto de codos profesional [...] Reunidos en la calle Alcalá 10, principal, allí acudían a formar las típicas «peñas», mientras que cenaban o tomaban café, por lo general, a crédito”³³. Sin embargo, el Círculo Artístico Literario, que surge en Madrid en 1886, es de más largo alcance, pasando por diferentes etapas y ubicaciones, en su primera etapa, en la calle Alcalá (1886- 1888) y en la segunda, a partir de 1888, en la calle Victoria.

El Círculo tiene su precedente en la tertulia en la que se reunían varios escritores y artistas en el Café Inglés de Madrid, conocida como el “pequeño círculo artístico”. Su decisión de ampliar las limitadas bases de sus tertulias los lleva a la creación de un círculo “en grande” que, a imitación de los existentes en Francia, diera cabida a todos los escritores de Madrid, además de otros artistas. Con esta intención, en marzo de 1886, se reúnen en casa del crítico y escritor Jacinto Octavio Picón, los músicos, Fernández Caballero y Ruperto Chapí, junto a escritores y críticos como Miguel Ramos Carrión, Vital Aza, Félix González Llana, Miguel Echegaray, Ceferino Palencia, Mariano de

²⁹ B. García Álvarez de la Villa, “El Instituto Filarmónico del Conde de Morphy...”, pp. 98-99.

³⁰ Muchos de estos conciertos se interpretaban antes en el domicilio privado del conde de Morphy, como hemos podido constatar en el diario de Bretón. Véase Tomás Bretón: *Diario (1881-1888)*, Jacinto Torres Mulas (edición y estudio), Madrid, Acento editorial, 1995.

³¹ B. García Álvarez de la Villa, “Regeneracionismo musical en el Ateneo...”, pp. 441 y 465.

³² Alumnos de la escuela de canto del Instituto, dirigida por Napoleón Verger formó a sus alumnos atendiendo también al repertorio en castellano, con destino a las compañías líricas. El Instituto Filarmónico contaba, entre sus socios, con el empresario del Teatro Real, conde de Michelena (socio de honor) y, como profesores, las siguientes figuras vinculadas a la empresa: Francisco Saper, Antonio Oller y Gregorio Mateos. Respecto al canto: Francisco Saper (declamación lírica), el célebre barítono Napoleón Verger (canto), Antonio Trueba (canto) y Joaquín Valverde (Literatura musical). B. García Álvarez de la Villa: “El Instituto Filarmónico...”, pp. 104-106.

³³ Luis G. Iberní: *Ruperto Chapí*, Madrid, ICCMU, 2009, p. 177.

Cavia, José Ortega Munilla, Mariano Pina Domínguez y Luis Taboada. Se crea una junta provisional y se elige como presidente a José Echegaray³⁴.

Según la información publicada en *El Pabellón Nacional* el 21 de marzo de 1886³⁵, encontramos entre sus socios fundadores a figuras destacadas del mundo de las letras y la información, de diferentes ideologías, como Pérez Galdós, Cánovas del Castillo, Salmerón, Romero Robledo, Carvajal, Alarcón, Cárdenas, Chao, Macpherson³⁶, marqués de Valdeiglesias³⁷, marqués de Santa Ana³⁸, Barón de Cortes³⁹, Gullón, López Guijarro⁴⁰ y Llano y Persi⁴¹; y allí hacían también acto de presencia tres figuras relevantes del panorama musical como Morphy, Arrieta y Barbieri. Pocos días más tarde, *La Correspondencia de España* señalaba la adhesión de nuevos socios: duque de Villahermosa, marqués de Valmar, conde de Casa Valencia, Gabriel Rodríguez y Manuel Tamayo y Baus, entre otros⁴².

Con el objeto de proporcionar fondos al Círculo, se programa una función benéfica extraordinaria para el 1 de abril, en la que van a colaborar escritores, músicos y los actores más aplaudidos de la época, con la intención de atraer a un público selecto⁴³. El evento se realiza en el Teatro Real, que era ofrecido por el conde de Michelena⁴⁴, con un programa que incluía el sainete clásico *Las castañeras picadas* de Ramón de la Cruz, dirigido por Mariano Fernández; el baile español *La tertulia* de Cristóbal Oudrid⁴⁵; la Sinfonía de la ópera *Guillermo Tell* de Rossini y el acto segundo de la ópera de gran espectáculo *Gioconda* de Ponchielli, estas dos últimas obras, dirigidas por los maestros Pérez y Vázquez, respectivamente. Asimismo, se leen poesías de Gaspar Núñez de Arce, José Zorrilla y Ramón de Campoamor, recitadas por los grandes actores Antonio Vico, Elisa Mendoza y Emilio Mario⁴⁶.

El 24 de abril de 1886, se reúnen en el Teatro Español en torno a doscientos socios pertenecientes al Círculo, aprobándose el reglamento y quedando constituida la junta directiva definitiva, del siguiente modo: presidente, José Echegaray; vicepresidentes, Eugenio Sellés, Casto Plasencia, Emilio Mario, Manuel Fernández Caballero; secretarios, Luis Taboada, Luis Sainz, Enrique Sánchez de León, Ricardo Blanco Ajenjo; contador, Félix González Llana; tesorero, Eduardo Hidalgo; vocales, Miguel Ramos Carrión, Jacinto Octavio Picón, José Ortega Munilla, Manuel Nieto, Pedro Bofill, Vital Aza, José Vallés, Javier Santero; vocal bibliotecario, Tomás Luceño y Becerra⁴⁷.

³⁴ *La Época*, 3-IV-1886, p.3.

³⁵ *El Pabellón Nacional*, 21-III-1886, p. 3.

³⁶ Guillermo Macpherson (1824-1898) miembro de la Real Academia Española, fue traductor de numerosas piezas teatrales de Shakespeare.

³⁷ Alfredo Escobar y Ramírez (1854-1949), marqués de Valdeiglesias, abogado y periodista, director desde 1887 de *La Época* y cronista oficial de los viajes de Alfonso XIII y de la infanta Isabel.

³⁸ Manuel María de Santa Ana (1820-1894), marqués de Santa Ana, periodista y dramaturgo, fundador en 1859 de *La Correspondencia de España*, escritor de sainetes sobre costumbres andaluzas. En política apoyó el partido conservador de Cánovas.

³⁹ Pascual Frígola y Ahiz (1822-1893), escritor y político, nombrado senador del reino por la reina Isabel II en 1867, perteneció al Partido Liberal Conservador, director de la *Gaceta de Madrid*.

⁴⁰ Salvador López Guijarro (1834-1904), escritor y periodista, ocupó varios cargos durante la Restauración borbónica a la que apoyó.

⁴¹ Manuel Llano y Persi (1826-1907) escritor, periodista y político fundador del diario liberal progresista *La Iberia*.

⁴² *La Correspondencia de España*, 26-III-1886, p. 3.

⁴³ El precio de los palcos se fijaba entre 300 y 120 reales, y las butacas, 50 reales. *La Correspondencia de España*, 29-III-1886, p. 3.

⁴⁴ *La Correspondencia de España*, 18-III-1886, p. 3.

⁴⁵ Baile en un acto que incluía una petenera, cuyo título completo era *La tertulia de manolas en 1808*.

⁴⁶ *La Correspondencia de España*, 29-III-1886, p. 3.

⁴⁷ "Ateneos y Sociedades", *La Época*, 24-IV-1886, p. 2.

Su presidente, José Echegaray, se convierte en una figura central del Círculo⁴⁸. Ideológicamente nos encontramos con un personaje vinculado a las ideas liberales preconizadas por Gabriel Rodríguez y a las actividades de la Asociación Libre de Enseñanza; en lo político, se decanta en sus primeras etapas por el radicalismo de Manuel Ruiz Zorrilla y, más tarde, por el más moderado de Cristino Martos. Durante la Restauración, se aparta de la política y dirige parte de su actividad al teatro, cultivando el drama social moderno, influido por la corriente realista proveniente de Francia⁴⁹. Alcanza una enorme popularidad amparado por parte de la prensa liberal, que destaca su capacidad para escribir obras adaptadas a los grandes actores coetáneos, como Antonio Vico, Rafael Calvo y María Guerrero. Aunque adscrito a la corriente realista, defiende su conciliación con el espiritismo⁵⁰ de manera que, en sus obras, no se produce una ruptura abierta con los valores tradicionales. Esta actitud le trae las críticas de los sectores liberales más progresistas, que le acusan de representar el “romanticismo de levita”⁵¹.

3.1. La inauguración de un establecimiento moderno en la calle Alcalá, 10

El 28 de octubre de 1886, tiene lugar la inauguración del Círculo Artístico Literario, ubicado en la primera planta de la calle Alcalá, número 10, encima del Café de Madrid, con entrada también por la Carrera de San Jerónimo, número 9. *El Eco Nacional* señala la necesidad de un establecimiento en Madrid de estas características, que permitiría la reunión a quienes vivían de las artes y las letras. Asimismo, nos informa del número de socios, que pasaba ya de trescientos cincuenta, y de las características del nuevo establecimiento que, además, contaba con un piano Erard:

El salón principal está decorado de terciopelo y alfombras grana, grandes espejos, divanes y un magnífico piano de Erard. Detrás de este salón se hallan otros dos, que se denominan café y cantina, para servicio y uso de los señores socios. Sigue el billar con tres mesas. En la parte que a la Carrera de San Jerónimo corresponde, se ha colocado el salón para tresillo con 10 mesas. Una sala para lectura de periódicos de provincias y extranjero, y otra mayor para los de Madrid y escritorio. Hay buzón de correos, teléfono, lavabos y urinarios, todo perfectamente instalado y con una limpieza extraordinaria⁵².

Conocemos por *La Correspondencia de España* que “desde las primeras horas de la noche, multitud de asociados comenzaron a poblar sus elegantes salones”⁵³, de manera que “escritores, artistas, músicos, autores y periodistas, estrechaban sus mutuas relaciones y cambiaban sus impresiones con una fraternidad poco común”. Asimismo, que el piano era tocado por Antonio Oller⁵⁴ y José Tragó, so-

⁴⁸ Remitimos al lector a Javier Fornieles Alcaraz, *José Echegaray (1833-1916). La trayectoria de un intelectual de la Restauración*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 1988, p. 364. J. Fornieles Alcaraz, *José Echegaray...*, p. 376.

⁴⁹ Dotado de gran talento y autor fecundo de obras como *El gran Galeoto* (1881), *En el puño de la espada* (1875), *Cómo empieza y cómo acaba* (1876), *O locura o santidad* (1877), *Conflicto entre dos deberes* (1882), *Un crítico incipiente* (1891), *Dos fanatismos* (1887), *El hijo de don Juan* (1892), *Mariana* (1892) y *Mancha que limpia* (1895).

⁵⁰ “Lo cierto es que Echegaray trata de conciliar la ciencia con el idealismo filosófico, la metafísica con el positivismo”. J. Fornieles Alcaraz, *José Echegaray...*, p. 364.

⁵¹ *Ibidem*, p. 376.

⁵² *El Eco Nacional*, 26-X-1886, p. 3.

⁵³ *La Correspondencia de España*, 29-X-1886, p. 3.

⁵⁴ Antonio Oller y Biosca era maestro al piano y organista del Teatro Real.

nando brillantes piezas que fueron aplaudidísimas. Por su parte, el *Madrid Cómico*⁵⁵ da cuenta de los cambios que la sociedad va teniendo: “¡Parece mentira lo que se adelanta! Antes el escritor público era un ser infeliz y mal vestido que tomaba café de cuando en cuando”, a lo que añadía:

no hay más que entrar en el Círculo para comprender si hemos adelantado. Los socios parecen exornados con todo el decoro que exigen las conveniencias sociales; el dinero circula en abundancia; los mozos van y vienen, sirviendo bebidas, más o menos humeantes, y en todas las fisonomías se descubre el bienestar que hoy disfrutan los hijos de las letras y las artes⁵⁶.

3.2. La dignificación del género teatral

Tras el impacto a partir de 1866 de los Bufos Madrileños y del Teatro por horas, los autores dramáticos y compositores se veían empujados a adaptar sus obras a los nuevos gustos de un mercado al que habían accedido las clases populares, que por poco dinero consumían un género efímero, de pocas pretensiones artísticas⁵⁷. En los años setenta, al lado de los teatros principales: Español, Apolo, Zarzuela y Circo, emergían con fuerza un gran número de teatros secundarios: Alhambra, Variedades, Martín, Salón Eslava, Romea, Recreo y Novedades, conocidos como “teatros de a real por acto”, donde se ofrecía el pujante “teatro por horas” y Género Chico⁵⁸. La crítica acogía con preocupación la producción desmedida de “comedias de asunto vulgar y gastado”⁵⁹ a las que acusaban de traer la decadencia del género teatral y del drama romántico. Mientras que el Español decaía, el Teatro de la Zarzuela veía como el género grande anunciaba su muerte ante la proliferación de las nuevas formas breves⁶⁰. De esta manera, el propósito de una regeneración del teatro en el contexto empresarial de la época, para situarlo al nivel cultural de otros países europeos, encontraba obstáculos en la falta de ilustración y educación del público popular⁶¹.

En este contexto de fuertes críticas al género, el establecimiento del Círculo en 1886 ofrecía a sus socios la oportunidad de trabajar juntos por la dignificación del teatro y de la comedia. Desde *La Hormiga de Oro* se señalaba que éste vendría a ser “templo del ingenio y del buen gusto”⁶², restaurando el espíritu del Parnasillo. Refiriéndose, de este modo, a las tertulias en el cafetín del antiguo Teatro del Príncipe, donde en 1829 se reunían los representantes del Romanticismo español:

⁵⁵ En el *Madrid Cómico*, que surge en la década de los 80, bajo la dirección de Sinesio Delgado, van a colaborar muchos socios del Círculo como Luis Taboada, José Estremera, Eduardo Bustillo, Ricardo de la Vega y Vital Aza.

⁵⁶ Luis Taboada: “De todo un poco”, *Madrid Cómico*, año VI, nº 194, 6-XI-1886, p. 2.

⁵⁷ Teatro por horas y Género Chico en sus diferentes modalidades de revista cómico lírica, comedia lírica, zarzuela chica o sainete, entre otras. Casares señala la proliferación de calificaciones literarias del género breve, en la década de los ochenta, llegando a superar las doscientas, dentro de lo que viene a considerarse Género Chico. Véase E. Casares, “La música del siglo XIX. Conceptos...”, p. 89.

⁵⁸ Narciso Alonso Cortés: *Vital Aza*, Valladolid, Editorial Sever-Cuesta, 1949, p. 27. El autor señala la existencia de diecisiete teatros abiertos en Madrid al finalizar el año de 1874.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 30.

⁶⁰ Mejías considera que el teatro por horas surge al menos desde 1866, durante el último periodo del reinado de Isabel II, y desvincula su origen con la Revolución Gloriosa. Véase Enrique Mejías García: “Las raíces isabelinas del teatro por horas y su primer repertorio: en torno a los orígenes del género chico”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 30, 2017, pp. 87-109. También Enrique García Mejías: “Cuestión de géneros: la zarzuela española frente al desafío historiográfico”, *Desafíos y Dimensiones de la Zarzuela*, Tobías Brandenberger (ed.), Münster, LIT Verlag, 2014, pp. 21-44.

⁶¹ N. Alonso Cortés, *Vital Aza...*, p. 32.

⁶² *La Hormiga de Oro*, año III, nº 45, 1-XI-1886, p. 710.

Mariano José de Larra, José de Espronceda, José Zorrilla, Ventura de la Vega, Bretón de los Herberos y Juan Eugenio Hartzenbusch.

Lo cierto es que el Círculo Artístico Literario no fue ajeno a la necesidad “de dignificar la comedia festiva y de encajarla en los límites del sano realismo y de la legítima gracia»⁶³. Su presidente, José Echegaray, reconocía el papel del público como juez, pero también se mostraba sensible ante la misión del escritor a la hora de “educar” los gustos del público y su poder para modificar lentamente éstos⁶⁴. Por su parte, Morphy, socio fundador del Círculo, señalaba la necesidad de organizar el teatro siguiendo el ejemplo de Francia, Austria, Alemania y Rusia, “con la base del repertorio clásico y variado, con esmeradas ejecuciones de conjunto”⁶⁵, para alcanzar “un espectáculo nacional con vida propia de un pueblo culto y civilizado que va a disfrutar de los goces elevados del arte”⁶⁶. Junto al repertorio moderno, reivindicaba la puesta en escena del teatro áureo de Calderón, Lope, Tirso, Moreto y Alarcón, y arremetía contra un público que consideraba a los artistas en España “como histriones destinados a divertirlo, a los cuales tiene el derecho de imponer la grosería de sus gustos”⁶⁷. De una manera similar, se expresaba otro socio, Manuel Cañete⁶⁸, una autoridad en crítica teatral⁶⁹, quien además era presidente de la junta directiva de la Asociación de Autores, Compositores y Propietarios Dramáticos⁷⁰. Cañete ensalzaba el repertorio variado, programado por la empresa del Teatro Español dirigida por Calvo y Vico, que incluía obras “tan populares y tan castizamente españolas como la segunda parte de *El zapatero y el Rey*, de nuestro Zorrilla, olvidadas injustamente”⁷¹, junto a creaciones del teatro antiguo como *El desdén con el desdén* y *El alcalde de Zalamea*. Respecto al género breve, no se oponía a su existencia siempre que en “la esfera misma de lo meramente ligero y entretenido” el autor utilizara “recursos para divertir al público sin ofensa de lo moral, recreándolo y deleitándolo con invenciones graciosas de sabor artístico, y no menos delicadas pintorescas”⁷². Por su parte, Eusebio Blas-

⁶³ N. Alonso Cortés, *Vital Aza...*, p. 33.

⁶⁴ Javier Fornieles Alcaraz: *José Echegaray y Eizaguirre*, web Real Academia de la Historia, <http://dbe.rah.es/biografias/6329/jose-de-echegaray-y-eizaguirre> (25-XII-2018).

⁶⁵ Pone de ejemplo el Teatro francés de París y el Teatro imperial de la Burg de Viena. En este último, era habitual la representación del teatro antiguo español. G. Morphy, “El arte español en general...”, p. 46.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ G. Morphy, “El arte español en general...”, p. 56.

⁶⁸ Fue escritor y crítico literario influyente de *El Heraldo*, *La Gaceta de Teatros* y *La Ilustración Española y Americana*, entre otros. Escribió dramas históricos, algunos en colaboración con Manuel Tamayo y Baus y Aureliano Fernández Guerra. Formó parte de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Academia de Historia y Real Academia Española, asimismo, ocupó la cátedra de Literatura dramática en el Ateneo de Madrid, desde 1847 a 1851. Destacan sus trabajos sobre el teatro antiguo español y su colaboración con Barbieri en la obra *Teatro completo de Juan del Encina* (1893). Véase Donald Allen Randolph: *Don Manuel Cañete, cronista literario del romanticismo y del posromanticismo en España*, Tesis doctoral, University of North Carolina at Chapel Hill, 1972.

⁶⁹ En *La Ilustración Española y Americana*, Manuel Cañete aceptó llevar a cabo la crítica sobre el teatro. De este modo, acometió las reseñas sobre las obras de José Echegaray, Eugenio Sellés y Leopoldo Cano. Muchas de estas obras fueron condenadas por alejarse del idealismo y buscar la inspiración en “lo tremebundo”. D. Allen Randolph, *Don Manuel Cañete...*, p. 247.

⁷⁰ M^a Luz González Peña: “Sociedad General de Autores y Editores (SGAE)”, *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.), 2009, T.9, p. 1046.

⁷¹ Manuel Cañete: “Los teatros”, *La Ilustración Española y Americana*, año XXXI, nº XII, 30-III-1887, p. 207.

⁷² Pone de ejemplo la zarzuela en dos actos, cuadro de costumbres, *Un sarao y una soirée*, con texto de Eduardo de Lustonó y Miguel Ramos Carrión, puesto en música por Emilio Arrieta. Manuel Cañete: “Los teatros”, *La Ilustración Española y Americana...*, p. 206.

co⁷³ defendía un teatro que tuviera por finalidad “la diversión de todos, de ricos y de pobres con sus diferentes gustos”⁷⁴. Sobre el realismo en el teatro, “que nadie ha definido bien todavía”, defendía un arte dramático como “manifestación de la belleza para conmover el alma y favorecer el goce placentero”⁷⁵. Fruto de estas ideas eran sus dramas líricos, zarzuelas bufas y obras de una hora que se distanciaban del “tipo sainetero populachero por el que desfilaban chulos, astutos, paletos, flamencos, y mujeres de rompe y rasga propias del género chico”⁷⁶. De manera similar, otro autor, Vital Aza⁷⁷, había logrado consolidar el género de la comedia festiva, apartándose del realismo “chabacano” o “grosero”⁷⁸, consiguiendo, gracias a su ingenio, entretener y divertir al público con chistes de buen gusto. Lo cierto es que, como Blasco, otros socios del Círculo, optarían en la década de los ochenta, por diversificar su teatro con obras breves y otras de mayor envergadura, llevando a escena “la vida contemporánea arropada por la emoción y por la diversión”⁷⁹. Así, garantizaban unos beneficios materiales que les permitía seguir viviendo y, además, lograban conservar un público burgués y aristocrático, que aplaudía sus creaciones de corte tradicional.

Por último, merecía gran aceptación dentro del género breve el sainete moderno, cultivado por figuras de renombre como Ricardo de la Vega y Tomás Luceño y Becerra⁸⁰. Este género, donde la música podía estar o no presente, y que hundía sus raíces en los siglos XVII y XVIII, recogía usos y costumbres de la época, dentro del costumbrismo literario, retratando las diferentes regiones españolas o escenas populares recreadas en Madrid, dentro de la moral tradicional⁸¹. Manuel Cañete, que defendía en sus escritos el idealismo en el arte⁸², reconocía el talento de sainetes como *Boda y bautizo* de Vital Aza, estrenado con éxito el 24 de diciembre de 1885 y arremetía contra los “desalumbrados críticos que menosprecian este género literario por considerarlo baladí”, poniendo de manifiesto lo difícil de

trazar con breves pinceladas, en muy pocos rasgos, caracteres tomados del natural; hacer que se muevan, naturalmente también, en el reducido círculo de una fábula, corta y sencilla; poner en boca de cada uno lenguaje apropiado a la clase o categoría social a que pertenezca, y hacerlo de modo que no encuentren falso ni mentiroso las gentes del vulgo, entre las cuales se escogen por lo común las figuras de tales piezas, labor es que requiere no escaso ingenio, espíritu observador, gracia oportuna, y que, realizada con acierto, encaja en los dominios de la verdadera creación artística⁸³.

⁷³ Eusebio Blasco impartió varias conferencias en el Ateneo sobre arte dramático. Solamente se conserva “Las costumbres en el teatro, su influencia recíproca”, *La España del s. XIX, Colección de conferencias históricas*, Madrid, Libr. de Don Antonio San Martín, 1888.

⁷⁴ Véase Dolores Thion Soriano-Mollá: “Eusebio Blasco, «Dramaturgo por horas»”, *Siglo diecinueve*, 15, 2009, pp. 177-194.

⁷⁵ D. Thion Soriano-Mollá, “Eusebio Blasco...”, p. 181.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 183. Anteriormente, también se había dedicado a la zarzuela bufa en obras como *Los caballeros de la tortuga* con música de Gaztambide, *Los progresos de amor* y *Los novios de Teruel* con música de Arrieta.

⁷⁷ N. Alonso Cortés, *Vital Aza...*, p. 31.

⁷⁸ Ramiro: “Revista de teatros”, *Revista Contemporánea*, 30-XII-1887. Referido en N. Alonso Cortés, *Vital Aza...*, p. 65.

⁷⁹ D. Thion Soriano-Mollá, “Eusebio Blasco...”, p. 180.

⁸⁰ Otros autores por horas del Círculo, que se dedicaron al sainete fueron: Miguel Ramos Carrión, Javier de Burgos, Emilio Sánchez Pastor, Vital Aza, Fernando Manzano, Miguel Echegaray, Mariano Pina Domínguez y Ricardo Monasterio.

⁸¹ Sobre el sainete moderno, María Pilar Espín Templado: “El sainete del último tercio del siglo XIX, culminación de un género dramático en el teatro español”, *EPOS: Revista de filología*, nº 3, 1987, pp. 97-122.

⁸² Véase Manuel Cañete: *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. Manuel Cañete, el día 23 de mayo de 1880*, Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello, 1880.

⁸³ Manuel Cañete: “Los Teatros”, *La Ilustración Española y Americana*, año XXX, nº 1, 8-I-1886, p. 6.

3. 3. Prácticas musicales. El éxito de *La Bruja* (1887) de Chapí



Ilustración 2. Joaquín Valverde y Federico Chueca (en primer plano) acompañados por los actores Felipe Pérez, Julián Romera y Pedro Ruiz de Arana. (Fuente: «Lo que fue en serio y en broma», *La Esfera*, 20-XI-1915, p. 23).

Joaquín Valverde (véase Ilustración 2), se estrenaría una semana más tarde, el 20 de noviembre de 1886, en el Teatro Apolo. Un músico tan prolífero como Chapí, encontraba en el Círculo libretistas como Ricardo de la Vega, Adolfo Llanos y Alcaraz, Salvador Lastra, Miguel Ramos Carrión, Vital Aza, Francisco Serrano de la Pedrosa, José Estremera o Mariano Pina Domínguez, con quienes colaborar en sus zarzuelas en un y dos actos⁸⁷, además de contar en algunas ocasiones con la ayuda de otros músicos, socios de la entidad, como Apolinar Brull, Manuel Nieto o Gerónimo Giménez. Estas obras se representaban en los teatros de la época: Eslava, Variedades, Apolo, Novedades, Recoletos, Príncipe Alfonso, Alhambra, Zarzuela y Maravillas, entre otros.

También Tomás Bretón va a acudir asiduamente al Círculo, si bien deja escrito en su diario que, el día de la inauguración, la asociación no le había hecho «buen efecto»⁸⁸. En medio de la polémica por *Los amantes de Teruel*, Bretón buscaba dentro de las diferentes sociedades que frecuenta-

En el Círculo, compositores como Federico Chueca, Ruperto Chapí o Manuel Fernández Caballero⁸⁴ tenían la oportunidad de llevar a cabo sus colaboraciones con otros socios, dando rápida respuesta a las exigencias del mercado, en el que se consolida el Género Chico, “un modelo basado en un arte menor transcendente, más inmediato y fácil, y en el que es prioritario el éxito económico”⁸⁵. Sabemos por algunas noticias en la prensa que los compositores daban a conocer fragmentos de sus composiciones en el piano Erard, situado en el salón principal del establecimiento. Así, *La Correspondencia de España* se refiere a cómo el maestro Chueca interpretaba ante sus amigos varios trozos de su zarzuela *Cádiz*, obteniendo muchos aplausos⁸⁶. Este episodio nacional cómico-lírico-dramático en dos actos, llevado a cabo por Chueca y otro socio de la entidad,

⁸⁴ Sobre Fernández Caballero, Nuria Blanco Álvarez, una de las editoras de este volumen, ha defendido en la Universidad de Oviedo, la Tesis doctoral *El compositor Manuel Fernández Caballero (1835-1906)*; y ha publicado el *Catálogo de la obra Manuel Fernández Caballero*, Madrid, Codalario ediciones, 2020.

⁸⁵ E. Casares, «La música del siglo XIX. Conceptos...», p. 90.

⁸⁶ *La Correspondencia de España*, 12-XI-1886, p. 3. Desde la fundación de la entidad en 1886, Chueca produciría obras de éxito como *La Gran Vía*, *El año pasado por agua*, *De Madrid a París* o *El chaleco Blanco*.

⁸⁷ Chapí, ya en la década anterior había colaborado con libretistas pertenecientes al Círculo estrenando en enero de 1880, en el Teatro de la Comedia, la obra *¡Adiós Madrid!* realizada junto a Miguel Ramos Carrión y Vital Aza, asimismo, *Las dos huérfanas*, en el Teatro de la Zarzuela, con Mariano Pina Domínguez.

⁸⁸ T. Bretón, *Diario...*, Tomo II, p. 566.

ba, apoyos para su obra⁸⁹. Así, lo encontramos jugando con Tragó y Brull al billar, y estrechando relaciones con Chapí, los Grajales o Esteban Gómez. Satisfecho de que algunos de ellos se fueran posicionando en contra de Arrieta: “por la noche fui al Círculo y a última hora Chapí, los Grajales y yo pusimos al vil de Arrieta como ropa de pascua”⁹⁰. También usará su influencia y amistad para que estos compositores –todos ellos del círculo de Arrieta– acudan a escuchar el discurso de Morphy en la apertura de la Sección de Bellas Artes del Ateneo Científico y Literario en 1886, al que ya nos hemos referido, donde reivindicaba la unión de intelectuales y artistas para hacer realidad la regeneración del arte nacional⁹¹. Aunque Bretón no dejó de hacer incursiones en el Género Chico, lo cierto es que siempre se mostró duro en sus críticas sobre el género y, al igual que su protector Morphy, su verdadero ideal fue la ópera española, al considerarla “una concepción estética más ambiciosa que permitiese superar las limitaciones del Género Chico, a todos los niveles: efectivos orquestales más numerosos y de mayor calidad, voces con mayores posibilidades o desarrollo de la caracterización dramática”⁹².

Aparte de su promoción del Género Chico, el Círculo mostraría interés por los bailes de máscaras, en línea con su defensa de un arte dirigido a la diversión. La entidad se hizo cargo de su organización en el Teatro Real, extendiéndolos posteriormente a otros espacios de Madrid⁹³. En la temporada de verano, los bailes se celebrarán en los Jardines del Buen Retiro⁹⁴. *El Magisterio Español* señala que la reina María Cristina y la infanta Isabel contribuían al evento con 500 y 125 pesetas, respectivamente⁹⁵. Al año siguiente, el Círculo organizaría también estos bailes de máscaras en el Teatro de la Zarzuela, a los que acudía “una parte de la juventud madrileña”⁹⁶.

Pero también dentro del Círculo surgieron proyectos de más largo alcance, como el promovido por Ducazcal, empresario del Teatro de la Zarzuela, gracias a un arrendamiento de cuatro años, quien para la temporada de 1887-88 exponía su pretensión de crear “la Ópera cómica española, sobre la base de la antigua zarzuela”⁹⁷, ayudado por otros escritores y artistas de mérito y su deseo de traducir óperas extranjeras al castellano. Para sus propósitos contaba con otros socios del Círculo como Federico Chueca, Ruperto Chapí, Manuel Fernández Caballero, José Echegaray, Miguel Ramos Carrión, Javier de Burgos, Javier Santero y Bernardo Bonardi. Fruto de este ambicioso plan fue una obra maestra del teatro lírico, *La Bruja*, en la que Chapí colaboraba con Ramos Carrión y Aza, y que “le colocaría a la cabeza de los compositores españoles contemporáneos”⁹⁸. Esta ópera

⁸⁹ El autor está presente en casi todas las asociaciones artísticas de Madrid, como la Sociedad del Instituto Filarmónico, Sociedad de Conciertos, Círculo de Bellas Artes y Sociedad de Autores, donde encontró apoyos a su obra.

⁹⁰ T. Bretón, *Diario...*, Tomo II, p. 578.

⁹¹ Aunque Chapí no formó parte de la Sociedad del Instituto Filarmónico, durante estos años asistió a varias reuniones con Morphy en Madrid y en su casa de campo en el Pardo. Probablemente, el conde de Morphy, junto a Tomás Bretón, influirían también en que el autor acometiera proyectos más ambiciosos dentro del género lírico.

⁹² Tomás Bretón, *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. Tomás Bretón, el día 14 de mayo de 1896*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1896, p. 21. Referido en Víctor Sánchez, “Tomás Bretón y el Regeneracionismo. Una reflexión sobre la valoración de la música en el contexto cultural de la España de 1898”, *Cuadernos De Música Iberoamericana*, Vol. 6, p. 41.

⁹³ *La Correspondencia de España*, 24-II-1887, p. 3.

⁹⁴ *Diario de Avisos de Madrid*, 5-VIII-1887, p. 3.

⁹⁵ *El Magisterio Español*, año XXI, nº 1344, 10-VIII-1887, p. 1.

⁹⁶ *Madrid Cómico*, año VIII, nº 257, 21-I-1888, p. 2.

⁹⁷ L. G. Iberní, *Ruperto Chapí...*, p. 148.

⁹⁸ L. G. Iberní, *Ruperto Chapí...*, p. 150.

cómica en tres actos, estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 10 de diciembre de 1887, se mantendría en cartelera durante cincuenta funciones casi consecutivas, hasta el 25 de marzo de 1888. El acontecimiento es celebrado por el Círculo que organiza un homenaje a sus autores en el Restaurant de la calle del lobo, el 20 de enero de 1888. Al mismo acuden literatos como José Echegaray, Carlos Fernández-Shaw, Ángel Rodríguez Chaves, Ricardo Blanco Asenjo, José de Estremera, Sinesio Delgado, Félix González Llana, Ricardo Monasterio, José Picón, Sebastián Franco Padilla y músicos como Jiménez Delgado, Brull, Llanos, Gaztambide y Arrieta⁹⁹. Según señala *El País*, en el transcurso de la reunión, en la que se profirieron numerosos brindis, Echegaray pronunció un discurso felicitando a sus socios, mientras que Arrieta proclamaba “que no han acabado todavía los buenos tiempos de la zarzuela española”¹⁰⁰. De la misma manera, Ramos Carrión señalaba que el arte lírico no podía desaparecer mientras existieran maestros como Arrieta, Marqués, Chapí, Brull y tantos otros. Por último, el popular sainetero Ricardo de la Vega, dedicaba, entre grandes aplausos, un recuerdo a la memoria de Gaztambide y Ventura de la Vega –su padre–. En este fraternal banquete no podían faltar “el empresario de la zarzuela, Sr. Ducazcal y don Cándido Lara, quienes obsequiaron a los concurrentes con riquísimos cigarros habanos”¹⁰¹.

Este banquete nos recuerda a los organizados por Morphy en la Sociedad del Instituto Filarmonico desde 1884 donde, de manera similar, se refleja un movimiento a favor de obras de envergadura, al cual, pese a la presión de los mercados, no fueron ajenos artistas como Chapí o empresarios como Ducazcal. Y es que, como señala *El Madrid Cómico*, “la gran familia artístico-literaria”¹⁰² venía a regirse por el lema “¡Todo por el arte!”, a lo que añade en tono satírico “olvidándose en aquellos momentos de que el mundo se está poniendo cada vez peor y de que hay que pagar al casero todos los meses”¹⁰³. Suponemos que con estas últimas palabras se refería a las dificultades por las que pasaba el Círculo y que, como veremos más adelante, culmina con el cierre del establecimiento poco tiempo después y su inauguración en un nuevo local.

3.4. *Los derechos de autor, la polémica por La piedad de una reina (1887) y el declive*

Uno de los propósitos del Círculo Artístico Literario fue atender a la protección intelectual de sus socios. España contaba ya en el siglo XIX con algunos precedentes en la defensa de derechos de autor, el más lejano, la Sociedad de Autores Dramáticos Españoles¹⁰⁴ (1844-1860) y, durante la Restauración borbónica, la Asociación General de Escritores y Artistas Españoles¹⁰⁵ (1875), la Asociación de Autores, Compositores y Propietarios Dramáticos Españoles¹⁰⁶ (1880) y la Sociedad Lí-

⁹⁹ *El País*, 20-I-1888, p. 2.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *El País*, 20-I-1888, p. 2.

¹⁰² *Madrid Cómico*, año VIII, nº 257, 21-I-1888, p. 2.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Sus socios eran el duque de Rivas, Bretón de los Herreros, Leopoldo Augusto Cueto, Antonio Gil y Zarate, Juan Eugenio Hartzenbusch, Luis de Olona, Tomás Rodríguez Rubí, Ramón Navarrete y Luis Valladares. Véase M^a Luz González Peña: “Sociedad General de Autores y Editores (SGAE)”, *Diccionario...*, T. 9, p. 1046.

¹⁰⁵ Contaba con escritores, pintores, escultores, arquitectos y músicos. Entre estos últimos, se encontraban Emilio Arrieta, Baltasar Saldoni, Miguel Marqués y Rafael Hernando. M^a Luz González Peña: «Sociedad General de Autores y Editores (SGAE)», *Diccionario...*, p. 1046.

¹⁰⁶ Entre sus socios encontramos a Francisco A. Barbieri, Ruperto Chapí, Manuel Fernández Caballero, Federico Chueca, Joaquín Valverde, Eugenio Sellés, Leopoldo Cano, Javier de Burgos, Tomás Luceño, Ricardo de la Vega, Joaquín Valverde, Miguel

rico Española¹⁰⁷ (1881). Los socios de la Asociación de Autores, Compositores y Propietarios Dramáticos Españoles serán los mismos que formen parte del Círculo Artístico Literario, que defendía “a los artistas de toda clase, especialmente los que empiezan, los débiles, carne de cañón para las empresas de todo género”¹⁰⁸.

La prohibición por el gobernador de Madrid del estreno de *La piedad de una reina* de Marcos Zapata en el Teatro de la Comedia, por usar un asunto que recordaba al reciente indulto de la reina María Cristina hacia elementos republicanos, condenados a muerte¹⁰⁹, fue objeto de una larga polémica, provocado por las enérgicas protestas de los socios del Círculo Artístico y Literario¹¹⁰. Reunidos con su presidente Echegaray, el día 19 de febrero de 1887, la junta directiva decide redactar un documento dirigido a las Cortes para promover el debate sobre la potestad del gobierno para llevar a cabo prohibiciones de este tipo, al considerar que dañaban los intereses de los autores dramáticos, actores y empresas teatrales¹¹¹. Cincuenta y tres de sus socios deciden al día siguiente prohibir también la representación de sus obras en los teatros de Madrid, como medida de protesta¹¹². Entre ellos, encontramos a Apolinar Brull, Ruperto Chapí, Tomás y Manuel Fernández Grajal, Manuel Nieto, José Echegaray, Sinesio Delgado, Ramos Carrión, Vital Aza, Tomás Luceño, Francisco Serrano de la Pedrosa, Luis Taboada, Eduardo Hidalgo y Javier de Burgos¹¹³. Desde *La Ilustración Española y Americana*, Manuel Cañete calificaba el suceso de “alboroto”, producido por el “audaz e interesable egoísmo de unos cuantos muñidores de ideas políticas y antisociales”¹¹⁴, señalando que la protesta no era tanto en respuesta a los intereses de la literatura dramática como en la defensa de otras ideas de carácter político. Cañete consideraba la prohibición de oportuna y reconocía la necesidad de un “decoro” en el teatro, “para que cese el escandaloso abuso que, a título de mal entendida libertad, se está cometiendo en nuestra escena para ignominia del arte”¹¹⁵. En este sentido, Cañete coincidía con otros escritores como Manuel de la Revilla en la necesidad de una censura teatral¹¹⁶.

Un año más tarde, la junta directiva volvía a mostrar su rechazo ante otra disposición gubernamental en la que, según publicaba *El País*, se condenaba al redactor del diario satírico la *Voz Montañesa*, José Estrañi, por sus ofensas a la religión católica¹¹⁷. Según *La Iberia*¹¹⁸, la junta eleva-

Ramos Carrión y José Echegaray. Véase M^a L. González Peña: “Sociedad General de Autores y Editores (SGAE)”, *Diccionario...*, p. 1046.

¹⁰⁷ R. Sobrino, M. E. Cortizo: “Sociedades” (I.1), *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.), 2009, T.9, pp. 1065-66.

¹⁰⁸ *La Ilustración Nacional*, tomo IV, año VII, n^o 30, 30-X-1886, p. 2.

¹⁰⁹ El asunto no había estado exento de polémica al ser inducida la reina por el partido liberal de Sagasta a indultar a los responsables de la intentona republicana fallida, llevada a cabo por el general Villacampa.

¹¹⁰ Marcos Zapata: *La piedad de una reina: Episodio histórico en dos actos, original y en verso*, Madrid, R. Velasco, 1887, p. 24. Se recogen las críticas de los principales periódicos de la época sobre la cuestión que desató la polémica.

¹¹¹ M. Zapata, *La piedad de una reina...*, p. 34.

¹¹² No era la primera vez que algunos de sus autores dramáticos habían tenido problemas con la censura, anteriormente el libretista José Picón había generado una larga polémica con sus obras, *La corte de los milagros* y *Pan y Toros*, esta última, a la que pondría música Barbieri, habría sido acusada de atentar contra la monarquía. José Luis Temes: *El siglo de la zarzuela*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, p. 275.

¹¹³ La lista completa puede consultarse en M. Zapata, *La piedad de una reina...*, pp. 66-68.

¹¹⁴ Manuel Cañete: “Los Teatros”, *La Ilustración Española y Americana*, año XXXI, n^o XII, 30-III-1887, p. 6.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ María Pilar Espín: *Teatro por horas en Madrid*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1995 p. 81.

¹¹⁷ *El País*, 8-II-1888, p. 3.

¹¹⁸ *La Iberia*, 7-II-1888, p. 2.

ba un escrito a S. M. la Reina Regente, pidiendo su indulto, una acción que era aplaudida desde *La República* por salir en defensa de su “amigo y correligionario”¹¹⁹.

Posiblemente estas decisiones por parte de la junta directiva del Círculo, sumado a la debilidad de los propósitos de la entidad hacia la dignificación del arte, puedan ser la causa de que muchos de sus socios dejaran de asistir al Círculo, anticipando su cierre en la calle Alcalá, que coincide con la proliferación del Teatro por horas, la declaración de ruina del Teatro Español, templo de Echegaray, y la muerte de Calvo.

3.5. Una nueva etapa en la calle Victoria 2, presidida por Emilio Sánchez Pastor

“El Círculo se muere, no va un alma”¹²⁰. Así constata Bretón en su diario, el 2 de mayo de 1888, la situación crítica que atravesaba el Círculo Artístico Literario. Poco tiempo antes, se había configurado su junta directiva sin cambios destacados, a excepción de que José Echegaray pasaba a ser presidente honorario y Emilio Sánchez Pastor, presidente electo; asimismo, confirmando su influencia ascendente en la entidad, Tomás Bretón era elegido vicepresidente junto a Miguel Ramos Carrión, José Ortega Munilla y José Mata. Otros dos músicos, Ruperto Chapí y Manuel Nieto, engrosaban la lista de vocales¹²¹. Para garantizar la subsistencia de la sociedad, la nueva junta directiva aceptaba la proposición de Ducazcal de instalar el Bacarrat¹²². Los juegos como el Bacarrat, en círculos y clubs “en donde se desplumaba a los incautos, arruinándose hijos y padres de familia”¹²³, habían sido prohibidos en Francia dos años antes.

Unos meses más tarde, el 28 de octubre, se confirma en la prensa la inauguración del nuevo Círculo en su nueva sede en la calle Victoria, 2, donde Bretón va a colaborar como director de la Sociedad de Conciertos de Madrid, interpretando con gran éxito la Obertura de *Las alegres comadres* de Otto Nicolai y su baile español *Zapateado*. También se ejecutaron otras obras como los *Bailables* de la ópera *Feramors* de Rubinstein y una *Rapsodia húngara* de Liszt. Asimismo, se escuchó un discurso de Echegaray y se leyeron varios trabajos literarios y poesías a cargo del actor Antonio Vico. *El Día* señalaba el aumento de la lista de socios y anunciaba: “el Círculo volverá a adquirir la vida exuberante de los primeros meses de su inauguración”¹²⁴.

El 12 de febrero de 1889, se estrenan *Los amantes de Teruel* en el Teatro Real, obteniendo un éxito inusitado y poniendo de manifiesto que, en la lucha por la ópera española, Bretón había conseguido grandes apoyos en las principales sociedades literarias y artísticas de Madrid: Ateneo, Sociedad del Instituto Filarmónico, Círculo Artístico Literario, Sociedad de Escritores y Artistas, y Círculo de Bellas Artes. Según *El Imparcial*¹²⁵, por iniciativa del Círculo y bajo la presidencia de Sánchez Pastor, se celebraba en el Hotel Inglés un banquete, al que asistirían también miembros de la Sociedad de Escritores y Artistas, y el Círculo de Bellas Artes, sumando ciento cincuenta comensa-

¹¹⁹ *La República*, 8-II-1888, p. 2.

¹²⁰ T. Bretón, *Diario...*, Tomo II, p. 716.

¹²¹ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 28-IV-1888, p. 2.

¹²² T. Bretón, *Diario...*, Tomo II, p. 718.

¹²³ *La Época*, 12-IX-1886, p. 2.

¹²⁴ *El Día*, 27-X-1888, p. 2.

¹²⁵ “En honor a Bretón”, *El Imparcial*, 26-II-1889, p. 3.

les. La prensa destacaba la presencia de compositores como Chapí, Caballero, Brull, Grajal y Chueca. Tras el fraternal banquete, se improvisaría una fiesta animada por Felipe Ducazcal en el Círculo Artístico Literario, donde Bretón fue acogido entre vítores y aclamaciones.

Pocas noticias más son las que la prensa recoge en relación al Círculo al finalizar esta década de 1880 en que hemos centrado nuestro trabajo; quizás, la más destacable fue el acto de coronación en Granada del escritor José Zorrilla (1817-1893), vinculado al espiritualismo cristiano¹²⁶, el 17 de junio de 1889, donde hace acto de presencia el Círculo, mediante la entrega de una corona al autor por Carlos Fernández Shaw. Con motivo de la coronación, el Liceo de Granada convoca un concurso de composición, reclamando partituras que debían inspirarse en *Los gnomos de la Alhambra* de Zorrilla, y que dio lugar a la leyenda musical homónima de Chapí. Chapí, tras algunas obras líricas en dos o tres actos como *Las hijas de Zebedeo* (1889), *Las tentaciones de San Antonio* (1890), *El rey que rabió* (1891) o *Curro Vargas* (1898), en 1909, en colaboración con Fernández Shaw, se inspira en el poema dramático de Zorrilla para crear su ópera en tres actos *Margarita la Tornera*.

Los éxitos alcanzados se convertirían para muchos en la batalla ganada por el “verdadero arte”¹²⁷, de un mayor universalismo y alcance, que se alzaba por encima de un género de cortas aspiraciones artísticas, cuya finalidad era el entretenimiento. Para Morphy, “la desdichada manía, o por mejor decir, locura de hablar mal de todo lo nuestro, [...] de querer echar por tierra las más altas glorias nacionales”¹²⁸, no había impedido que “el movimiento musical siga su curso como río poderoso”¹²⁹. Cita a compositores de mérito como Arrieta, Barbieri, Caballero, Bretón, Chapí, Serrano y Brull; gracias a ellos, Morphy considera que “el éxito se impondrá al público y no sólo tendremos compositores de óperas, sino que la Zarzuela se transformará y vendrá a ser el campo de ensayo para los jóvenes”¹³⁰. Lo cierto es que ópera y zarzuela caminarán juntas, aproximando planteamientos¹³¹, como una opción que lejos de agotarse seguiría vigente en el siglo XX, mientras que el Género Chico, tal y como predecía Morphy, iría desapareciendo como género de moda, después de dos décadas de éxitos¹³². Además, los compositores españoles encontrarían salida a sus obras de ingenio en nuevos mercados, fuera de España. De aquí surgirán nuevos proyectos e ilusiones en el cambio de siglo como el establecimiento del Teatro lírico nacional. En todo ello, el Círculo seguiría jugando un papel importante en defensa de los derechos de autor en

¹²⁶ Dentro del Romanticismo historicista, se inspira en personajes y escenas del Siglo de Oro, para crear obras contemporáneas. Su manuscrito *La leyenda del Cid*, con autenticidad documentada por carta adjunta de D^a Juana Pacheco, viuda de Zorrilla fue otorgada, 19 de marzo de 1893, al conde de Morphy.

¹²⁷ Morphy utiliza esta expresión en diversas ocasiones; sirva como ejemplo su texto en *La España moderna*, año II, n^o XIII, enero 1890, pp. 62-81.

¹²⁸ Morphy hace una defensa de la zarzuela y de la ópera nacional. Guillermo Morphy: “La exposición, músico teatral de Viena”, *La Correspondencia de España*, 15-XII-1891, p. 4.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Guillermo Morphy: “La exposición, músico teatral de Viena”, *La Correspondencia de España*, 15-XII-1891, p. 4.

¹³¹ Ramón Sobrino señala cómo la regeneración de la zarzuela la convirtió en dos tendencias: la zarzuela del gran espectáculo y el drama lírico, acercando el género al melodrama sentimental y a la ópera. Véase Ramón Sobrino: «Ni ópera ni zarzuela: drama lírico, una vía alternativa en el teatro lírico español de la Restauración», *Teatro Lírico Español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*, María Pilar Espín Templado, Pilar de Vega Martínez, Manuel Lagos Gismero (coords.), Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2016, pp. 82-118.

¹³² “He creído siempre que este género de espectáculo, hoy tan en boga, llegará con el tiempo a hastiar, porque es imposible la variedad constante con moldes tan estrechos”. Guillermo Morphy: *La España Moderna*, año II, n^o XIII, enero 1890, pp. 62-81.

los teatros españoles, de América latina y otros países¹³³. Con estos propósitos, en mayo de 1890, el Círculo Artístico Literario designaría una nueva junta directiva que se convertiría en el origen de la Sociedad de Autores¹³⁴.

¹³³ Sobre el asunto véase L. G. Iberní, *Ruperto Chapí...*, pp. 405-412. Compositores y autores dramáticos del Círculo Artístico Literario vuelven a unirse en abril de 1890, presididos por Emilio Sánchez Pastor.

¹³⁴ Véase M^a L. González Peña: «Sociedad General de Autores y Editores (SGAE)», *Diccionario...*, p. 1048. En 1892 nace esta nueva Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música, con Fiscowich como accionista mayoritario y con dos figuras centrales: Ruperto Chapí y Sinesio Delgado.

Tras la publicación de un volumen monográfico coordinado por Cortizo y Sobrino, dedicado a las “Sociedades musicales”, en los *Cuadernos de Música Iberoamericana*, revista del ICCMU, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, en su primera etapa (Madrid, vols. 8-9, 2000), han sido muchas las investigaciones desarrolladas en nuevos ámbitos relacionados con las sociedades de música, las sociedades filarmónicas, las sociedades corales o las bandas de música. Este volumen propone una puesta al día de las mismas, a través de nuevos resultados de investigación sobre los fenómenos asociativos y sus sinergias con las prácticas musicales en España, durante un siglo, entre 1839 y 1939, desarrolladas en el marco del Proyecto de I+D+i dedicado a la “Microhistoria de la Música Española Contemporánea: ciudades, teatros, repertorios, instituciones y músicos” (HAR2015-69931). A través de veintidós estudios, muchos de ellos fruto de investigaciones doctorales, que han sido sometidos a los habituales procesos de validación científica de “revisión por pares”, se recupera la memoria objetiva de diversas sociedades y su relación con las prácticas musicales, los procesos de recepción y difusión de repertorios, la conformación del gusto musical o los diversos hábitos interpretativos que dichas instituciones y asociaciones facilitaban y promovían. Esta miscelánea se convierte así en el volumen tercero de la colección musicológica *Hispanic Music Series*, del Grupo de investigación ERASMUSH (“Edición, investigación y análisis del patrimonio musical español XIX-XX”), de la Universidad de Oviedo.



Universidad de Oviedo
Universidá d'Uviéu
University of Oviedo



Hispanic Music Series
ERASMUSH Group
University of Oviedo
Spain

ISBN 978-84-17445-92-8



9 788417 445928